CRISTIAN IOAN BAUMGARTEN

APULEIUS, *METAMORFOZE*. ELEMENTE DE NARATIVITATE

Romanul antic a fost considerat fie o expresie secularizată a legendelor de mistere – Xenophon şi Achille Tatius fac referinţă, ca şi Apuleius, la cultul lui Isis, Longus, la cultul sau misterele lui Dionysos, Heliodorus, la cultul soarelui, Iamblichos, la cultul lui Mithra[1] –, fie rezultatul unui raport intenţional şi funcţional cu cultele de mistere[2], deşi independent de mitul aferent misterelor, unde povestirile sunt texte alcătuite în scop de cult al căror caracter esoteric necesita decodificare.

Prin urmare, romanul poate fi un subtip al literaturii religioase alegorice, cu rezervele de rigoare faţă de o categorizare strictă. În context misteric, tipul escatologic este, din punct de vedere funcţional, dar nu şi modal, similar celui propus de creştinism: redempţiunea nu se referă la o condiţie post-mortem cu implicaţii transcendentale, ci la o condiţie terestră, o viaţă îndelungată caracterizată de bunăstare. Cultul de mistere continuă, prin exacerbarea laturii lui personaliste, modelul cultului public. Iniţierile rituale aveau însă un caracter individual, voluntar şi secret, vizând o *mutatio mentis* ca urmare a experienţei sacrului[3]. Iniţierea nu era considerată o însuşire de noi cunoştinţe, ci experienţă a pătimirii (παθέειν, πάσχω), conferind o expresie intensă trăirii individuale psihice şi fizice. Romanul este un construct artistic, nu ritual şi are ca premise imaginaţia nutrită de experienţa întâlnirii cu divinul.

Metamorfozele sunt un sistem literar elaborat, ideea romanului neputându-şi avea originea în legendele populare locale, ci rezidând mai degrabă în crezul filosofic al autorului[4], un expert vulgarizator de concepte filosofice, care demonstrează, în raport cu doctrina platonismului eclectizant, dexteritate literară şi speculativă,

---

[1] Kerényi 1962, p. 166.

[2] Merkelbach 1962, cap. *Psyche*, p. 1–18; în privinţa originii romanului, autorul subliniază elementul fundamental al aretalogilor, povestitori ambulanţi, subliniind că relaţia dintre roman şi cultul de mistere este una funcţională şi intenţională: „Eine zentrale Bedeutung für die Entwicklung der neuen Gattung haben die mündliche Geschichtenerzähler im Dienst der Götter, die Aretalogen (*ibidem*, p. 333); „dass bei der Einweihung auch Geschichten erzählt wurden, darf als sicher eingenommen werden” (*ibidem*, p. 334); naraţiunea sau „povestirea” lui Lucius este văzută ca o formă de penitenţă publică (*ibidem*, p. 334), Apuleius parodiind un vechi roman de tip misteric (*ibidem*, p. 338).

[3] Cf. Beck 1996, p. 132–133.

[4] *Ibidem*, p. 96.

DACOROMANIA, serie nouă, XVIII, 2013, nr. 2, Cluj-Napoca, p. 138–147

de pildă descrierea căutărilor sufletului ca aventură a cunoaşterii sau exploatarea situaţiilor inexplicabile provocate de capricioasa *Fortuna*, care călăuzeşte totul cu ajutorul potenţelor intermediare pentru a asigura ordinea universului şi care oferă sufletului şansa eliberării de lumea iraţională sau materială.

La rândul ei, nuvelistica de tip milesian îşi alege temele din viaţa privată, comună, excluzând aspectul miraculos sau patetic[5], tradiţia populară care a servit ca suport povestirilor fantastice fiind legată în mare măsură de motivul călătoriilor în lumea de dincolo. Genul propriu milesian, romanul de dragoste, provine din îmbinarea fabulisticii de călătorie cu cea erotică. În cazul *Metamorfozelor*, la baza unor scene cum este cea a istoriei şi suferinţelor lui Charite, care are similitudini cu povestirile lui Xenophon, ar sta un vechi model al nuvelei erotice[6]. Motivul digresiunilor, frecvente de altfel, nu se bazează exclusiv pe modelul romanului de dragoste, anticiparea morţii rituale a iniţiatului regăsindu-se şi în romanul grec. Neconsiderând satisfăcătoare această argumentare, F. Wehrli îşi motivează rezervele pe baza existenţei multiplelor funcţii narative şi origini istorico-literare, deşi nu exclude motivul comun al morţii aparente din istoriile despre şamani din literatura populară arhaică, sau evocarea figurilor cu capacităţi miraculoase, înzestrate cu putere de exorcizare[7]. În motivul amintit, ponderea farsei şi a grotescului este prea mare pentru acceptarea unei chei de lectură religioase. În privinţa punctului de vedere şi a digresiunilor implicite nu există la Apuleius amplificări necontrolate de pathos sau interogări radicale, finalul trădând atenta supraveghere a conţinuturilor, ci o instrumentalizare a datelor contextului cultural, indiferent de lectura materiei literare primare.

Romanul nu este de provenienţă nuvelistică, această tradiţie fiind prea apropiată de folclorul epic ale cărui motive se pot regăsi în substraturile religioase. De aceea, *Metamorfozele* pot fi numite numai în mod impropriu roman, rezistând la încercările de încadrare în nuvelistica târzie, a cărei structură primară este de tip comic[8]. Dimpotrivă, nuvela poate fi considerată o prelucrare mimetică cu inserţii erotico-comice a romanului de aventuri şi de dragoste, caracterizată de digresiuni şi de prezenţa unor episoade disparate.

Titlul romanului se referă la pluralitatea de pasaje de la o condiţie la alta, atât fizică, cât şi spirituală, de la animalizare la umanizare sacramentală, specifică pentru imaginarul secolului II. În revenirea la forma umană, precum şi în iniţierea care îi urmează recunoaştem tipul de discurs şi motivele generice ale aretalogiei: transformarea miraculoasă, atitudinea favorabilă a unui zeu, aprecierea destinului individual oferită unui personaj sacru, admiraţia mulţimii, sentimentul de recunoş-

---

[5] Wehrli 1965, p. 133.

[6] *Ibidem*, p. 141.

[7] Vezi, de pildă, Heraclit Ponticul, fr. 76–89, p. 27–32, în special comentariul de la p. 86–90.

[8] B. E. Perry, *Chariton and His Romance from a Literary-Historical Point of View*, în „The American Journal of Philology", LI, 1930, p. 114, *apud* Wehrli 1965, p. 152.

tință al beneficiarului față de divinitate. Aretalogii propriu-zise sunt secvențele care conțin rugăciunea din fragmentele *Metam*. XI, 2 şi XI, 5–6. O dată atinsă limita ultimă şi cea mai sensibil religioasă a aretalogiei, naratorul devine propriul său exeget. Aretalogia de tip autoencomiastic, aşa cum o întâlnim şi la Apuleius, pierde din efectul ei religios pe care romanul lui Alexandru îl mai conserva, devenind un pretext pentru exersarea unor figuri retorice precum ironia. Critica de specialitate include în cadrul prozei narative şi tipurile narative care conțin biografii spirituale sau sacre mai cu seamă din tradiția creştină. Alături de nuvelistica sofiştilor Longus, Achille Tatius şi Heliodorus sunt considerate biografii populare şi Faptele Apostolilor, legenda despre Pavel şi Tecla, Pseudo-Clementinele. Acestea prezintă un model paideic, de instrucție şi edificare religioasă[9].

Deşi povestirile trimit la inițieri misterice, ele sunt numai forme alegorice – cartea a XI-a este o densă alegorie a peregrinărilor de purificare a sufletului, cu o valoare compensatorie în raport cu restul celorlalte zece cărți. Nu putem totuşi considera cea mai mare parte a romanului numai prin prisma unui raport de subordonare față de cartea a XI-a, nici că aceasta ultimă ar fi numai punerea în aplicare a unei strategii epideictice din celelalte cărți. La baza ei se află o legendă populară exploatată literar în celelalte versiuni ale romanului (*Lucian*, *Lukios*), în ciuda absenței elementului religios din acestea. Prin demistificare, Apuleius este mai fidel canonului popular decât ceilalți autori. *Metamorfozele* au în mare măsură trăsături de roman misteric, dar nu sunt un text sacru autoreferențial, indiferent de statutul de inițiat[10], al lui Apuleius, controversat de altfel. În roman, autorul ia distanță față de datele autobiografice, unde accentele satirice devin acute. Cu toate că tentează o prezentare cât mai pioasă a zeiței Isis[11], aceasta nu îi reuşeşte datorită unui spirit polemic până la subversiune. În ciuda tratării caricaturale a conținutului religios, în cartea a XI-a asistăm la sublimarea sentimentului de inconsistență a lumii în plan mistic.

Cu toate că textul *Metamorfozelor* a fost considerat un *Entwicklungsroman*, unitatea sa nu se datorează unei construcții sistematice[12], ci raportului antitetic constituit de pseudo-inițierile lui Lucius în magie din cartea a III-a şi inițierile descrise în cartea a XI-a. Dacă *Daphnis şi Chloe*, de pildă, din dubla perspectivă analitică: poezia bucolică şi romanul de dragoste, se referă la misterele lui Dionysos, *Metamorfozele*, a căror încadrare în genul milesian le justifică conținutul licențios, elementele picareşti sau motivele magice, trimit la misterele lui Isis. Ceea ce surprinde este descrierea etapelor inițierii, al căror caracter este fără îndoială

[9] *Ibidem*, p. 142 și 143, nota 49.
[10] Vezi *Apol*. 5, 5 şi *Metam*. III, 15, unde Fotis i se adresează lui Lucius: *sacris pluribus initiatus.*
[11] Bohm 1973, p. 228–231.
[12] Wlosok 1969, p. 68–84, subliniază unitatea romanului ca rezultat al antitezei dintre *curiositas* și revelație, revelație confirmată de preot în cadrul inițierii, și al diferenței dintre religie și magie, ultima fiind o formă pervertită a celei dintâi. *Curiositas* este un motiv literar care, la Apuleius, își are rădăcinile în tematica gnostico-elenistică. De altfel, Wlosok raportează conceptul de *curiositas* la Filon Alexandrinul și la literatura hermetică iudaică.

esoteric. Deşi expuse mai pe larg decât în episodul în care Lucius intră în templu, dar la acelaşi nivel de stilizare literară, detalii specifice se regăsesc în inițierea fiicei preotului Aseneth de către înger. Epifania îngerului sau a zeiței este citită ca promisiune inițiatică în noua credință. Manifestare fortuită a divinului, epifania este numită astfel în mod impropriu, având în vedere că în roman ea apare ca o consecință firească a convertirii; *viceversa*, convertirea ca şi condiție a epifaniei este un nonsens. Din varianta ritualului de inițiere prezentată de Apuleius la limita cu parodicul sunt absente substanța religioasă şi fondul misteric, autorul urmărind mai degrabă demonstrarea unei virtuozități de stil şi respectarea criteriilor literar-estetice ale timpului. Detaliile descriptive nu sunt însă lipsite de autenticitate, intenția autorului depăşind limitele simplei redări a unei atmosfere de cult anume[13]. La Apuleius, promovarea figurii dominante a lui Isis ca sinteză a formelor alternative de religiozitate este similară propagandei şi prozelitismului heterodoxiei iudaice din diaspora în cazul asimilării divinităților egiptene Aseneth şi Neth.

Deşi *Metamorfozele* se inspiră din folclor şi din literatura populară, prin procedeele sintactice şi stilistice folosite sunt o operă forjată în tiparele literare tradiționale. Sursa acestora poate fi detectată şi pe filiera acelui *circulator*, *fabulator* sau *aretalogus*, povestitor ambulant de „istorii” la limita cu ficțiunea, a cărui figură nu îşi revendică apartenența la o anumită clasă socială, apariția sa ținând de contexte diferite: de la reuniunile spontane[14] la cele organizate *ad hoc*[15]. Episodul promisiunii unui *ex voto* în cazul eliberării fecioarei de către un măgar[16] face referire la o temă similară din literatura creştină apocrifă, preluată de tradiția populară.

Povestirea este însă de ordinul *fabulae,* nu *historiae*. Prin redarea unor superstiții populare într-un cadru narativ literar[17], Apuleius nu viza o reambientare, ci reliefarea psihologiei unui personaj angoasat prezentat într-o lumină comică, cum este, de pildă, Aristomene şi aventura sa cu vrăjitoarea Meroe[18]. Cu toate că Apuleius lua *à rebours* convenția narativă, încercând să transpună aventuri imaginare în parametri realişti, episodul din *Metam*. IX,14 face excepție prin reluarea unui subiect frecvent de propagandă, pe care îl redă într-o *mise en abîme* ale cărei scopuri deşi aparent comice, sunt vădit polemice.

Romanul evoluează pe orbita unei ficțiuni cu caracter veridic[19] datorită mesajului religios al cărții a XI-a. Discursul *Metamorfozelor*, oscilant între *historia*,

---

[13] Geyer 1977, p. 179–196 vede o structură similară cu cea a *Metamorfozelor* în romanul iudaic alexandrin de limbă greacă, *Iosif şi Aseneth*.

[14] *Metam*. VIII, 1.

[15] *Ibidem*, IX, 4.

[16] *Ibidem*, VI, 29.

[17] În ansamblu, o combinație de credințe populare (legende mitologice) şi teme folclorice (povestiri).

[18] *Metam*. I, 7–19.

[19] J. R. Morgan, *Make-believe and Make Believe: The Fictionality of the Greek Novels*, în C. Gill, T. P. Wiseman (eds.) *Lies and Fiction in the Ancient World*, University of Exeter Press, p. 217, *apud* Puccini-Delbey 2006, p. 147.

fabula şi *argumentum*, frizează paradoxul: o ficţiune a cărei plauzibilitate îşi află premisele şi justificarea în autodemistificare. A susţine caracterul extraordinar, fabulos, dacă nu improbabil al unor circumstanţe, este o manieră indirectă de a le afirma existenţa, cum reiese din *Metam.* I, 3, unde se afirmă că, din obtuzitate, mintea poate respinge ceea ce nu cunoaşte. Acel pact necesar, *fides,* dintre narator şi destinatar, respectiv cititor, este prefigurat de termenul introductiv *permulceo*[20] din *Metam*. I, 1 şi 7. Regăsim promisiunea în *Metam*. IV, 27: *narrationibus lepidis* sau în *Metam*. VI, 25: *tam bellam fabulam*, delectarea fiind unul dintre efectele scontate ale povestirii. Indiferent de persoana la care are loc povestirea, cititorului i se sugerează verificarea credibilităţii acţiunii, având în vedere că romanul nu are în autor unicul eu narator. De pildă, în scena epifaniei de la Cenchrea[21] în care, după prima rugăciune, Isis îi apare în vis lui Lucius, textul oferă numai iluzia prezenţei auctoriale prin descrierea detaliilor epifaniei[22], episodul găsindu-şi justificarea într-o secvenţă oraculară precedentă: *Nunc enim gloriam satis floridam, nunc historiam magnam et incredundam fabulam et libros me futurum*[23].

Unde se află însă limita dintre *historia* şi *fabula*? Apuleius pare să insereze elemente autobiografice, sensul şi conţinutul episoadelor iniţiatice fiind pretexte pentru autoreferenţialitate şi autodescriere, cum este, de pildă, apariţia lui Osiris lui Asinius Marcellus[24] pentru a prevesti strălucita carieră în „litere” a lui Lucius. Însă, garantul veridicităţii discursului narativ este vocea providenţei: *Veritatis arbitrium in divinam providentiam reponamus*[25]. O particularitate a ultimei cărţi a *Metamorfozelor* este tranziţia de la *sermo*, *fabula*, *narratio* la rugă ca semn al unei mutaţii de intenţie şi de conţinut[26], însă prezenţa clişeelor, intenţionat literaturizantă, infirmă descrierea unei experienţe autentice. Prezumţia ficţiunii pure se referă şi la ultima carte, în pofida simbolisticii discursului „profetic” al pastoforilor sau al lui Lucius. Eşecul retoric din episodul *Risus Festival*[27] este urmat de imposibilitatea articulării verbale şi lipsa de discernământ datorate condiţiei de animal. Saltul la forme elevate de discurs are loc ca urmare a prezenţei divine – discursul rămâne registrul predilect al piruetelor retorice ale autorului, teren al artificiului prin excelenţă. Efectul ultim al iniţierii este reintegrarea şi ascensiunea socială, Lucius urmând să

[20] A seduce, a linişti spiritele.

[21] *Metam*. XI, 1.

[22] Cf. Puccini-Delbey 2006, p. 148–149.

[23] *Metam.* II, 12, ediţia *Măgarul de aur. Metamorfoze*, I. Teodorescu (trad.), Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958, p. 45: „[...] aci că voi avea un renume nespus de strălucit, aci că voi deveni subiectul unei lungi poveşti, al unui basm de necrezut şi că voi ajunge eroul unei cărţi”.

[24] *Metam.* XI, 27.

[25] *Ibidem*, II, 28.

[26] Dacă una dintre cauzele conflictelor interioare şi exterioare este atitudinea pseudo-religioasă, considerată deviantă, aceste conflicte sunt dezamorsate odată cu invocarea divinităţii prin rugăciune, împlinirea cererilor în viaţa de aici garantând o condiţie fericită în cea de dincolo.

[27] *Metam*. II, 31–III, 11.

practice avocatura. Rolul retoricii ca instrument de manipulare este reafirmat, dimensiunea religioasă servind ca pretext şi mijloc literar.

Prin urmare, între tehnicile narative identificate în basm (*Metam*. IV, 28–VI, 24) şi în cartea a XI-a, problematice sunt punctul de vedere, anticiparea simbolică, timpul narativ şi timpul narat[28]. Îmbinarea acestora până la *quasi* fuzionare le face dificil de distins. Punctul de vedere distinge o latură auctorială, o latură personală şi una de *Ich-Roman*[29]. În cadrul celei dintâi, Lucius din Corint este vocea personificată a autorului, care frizează tipul *unreliable narrator*. În privinţa laturii personale, autorul concepe lumea prin ochii diferitelor personaje; este o tehnică de focalizare intermediară, în spatele persoanei a treia făcându-se frecvent auzită vocea autorului. Stilul indirect pare liber, asemeni unui *erlebte Rede*. La ultimul nivel, cel al tehnicii *Ich-Roman*-lui, deşi pseudo-autodiegetic, naratorul are un rol voalat, cu o perspectivă redusă. Eul narativ este alternativ protagonist, martor sau participant discret. Prezenţa secvenţelor retrospective implică participarea efectivă a eului narativ[30]. Ca şi în cadrul nuvelei picareşti, punctul de vedere, bazat pe experienţa nemijlocită, nu implică prezenţa auctorială. *Scilicet*[31] impune sublinierea şi menţinerea din partea autorului a unei perspective limitate.

Uzul emfatic al pronumelor[32] face parte din jocul locutorului, care îşi maschează ubicuitatea prin absenţa ficţională, fără a-şi stabili sau expune poziţia. Parantezele cu predicate incidentale fac parte din constructul narativ al eului, oricâtă distanţare de sine ar reclama. Pe măsura sporirii intensităţii relatării evenimentului, are loc o diminuare a distanţei dintre narator şi protagonist[33]. Eul narator este obligat să se repoziţioneze, să restabilească punctele de sprijin care sunt narantul (ca subiect) şi naratul (ca obiect). Din această dedublare a eului narator este de exclus orice intenţie autobiografică sau religioasă, publicul eterogen din punct de vedere cultural-ideologic constituind un motiv de autocenzură şi prudenţă pentru Apuleius – din raţiuni de aliniere la moda timpului, Apuleius alege o formă literară minoră, ponderea şi materialul diferitelor genuri literare întrebuinţate fiind reduse substanţial, datorită publicului-ţintă, familiarizat înainte de toate cu patrimoniul literar tradiţional[34]. Referinţele temporale şi spaţiale cu care

[28] Cfr. Hägg 1971.

[29] Stanzel 1987, p. 16–17.

[30] Sintagma potrivită acestui procedeu este cea de *vision avec*, lansată de Jean Pouillon, *Temps et Roman*, în capitolul *Les modes de la compréhension*, Paris, Gallimard, 1946, p. 74–85: „En realité, le dernier (situaţia narativă de tip personal – subl. n.) est central non parce qu'il serait *vu* au centre, mais en ce que c'est toujours *à partir* de lui que nous voyons les autres. C'est *avec* lui que nous voyons les autres protagonistes, c'est *avec* lui que nous vivons les événements racontés" (p. 75).

[31] „Se pare că".

[32] Vezi Poccetti, Poli, Santini 1999, p. 436.

[33] Bahtin 1981, p. 199.

[34] Generalizarea sistemului educativ de stat în paralel cu activitatea de divulgare ideologică a celei de-a doua sofistici au accelerat procesul de alfabetizare, ceea ce a contribuit la creşterea nivelului cultural al clasei medii.

debutează basmul sunt redate prin termeni desprinşi din lumea socială şi juridică romană: *pulvinaria*[35] sau *nuptiae legitimae*[36].

Spre deosebire de timpul narat, timpul narativ al primelor zece cărţi are un ritm uniform. Acolo unde dialogul este relatat, timpul narativ se întrepătrunde cu cel narat. Din perspectiva timpului narativ, sfârşitul cărţii a X-a – când Lucius adoarme în portul Cenchrea, pe malul mării – coincide cu începutul primăverii, primele zile ale lui martie. Arcul de timp în care se desfăşoară primele zece cărţi este de un an. Timpul narat al cărţii a XI-a începe odată cu ivirea lunii, urmată de rugăciunea lui Lucius. Este timpul narativ al visului, deşi episoadele care redau evenimentele iniţierilor survin de-a lungul timpului narat, în interval de un an – inclusiv iniţierile romane ale lui Lucius. În ciuda funcţiei lui anticipative în privinţa destinului lui Lucius, ca *flashforward* simbolic, inserţia basmului poate fi şi o modalitate de proiectare a unei imagini distorsionate a destinului viitor al eroului, căci Lucius suferă datorită deficienţei sale identitare, nefiind nici uman, nici animal.

La nivel intradiegetic, în raport cu perspectiva limitată a lui Lucius de focalizator extern, bătrâna povestitoare are rolul de narator. Istoria bătrânei *narratrix* anticipează încercările şi sfârşitul lui Lucius făcând legătura cu naratorul principal. Rolul acestei *anus* (bătrâne) permite alternarea planului interior, al gândurilor şi sentimentelor personajelor, cu cel exterior.

Intensificarea redării misterului este obţinută prin reluarea unor teme; devansarea finalului, prin tehnica prefigurării şi prin suspendarea acţiunii[37]. Cum se explică digresiunea lui Lucius-măgar la auzul poveştii bătrânei adresate lui Charite? Lucius pare implicat, sugestia fiind discretă, aproape echivocă: *astans non procul* (nu departe de)[38]. Lucius este prezent la relatarea basmului, dar în acelaşi timp se face simţită o altă prezenţă, trimiţând la o posibilă focalizare zero sau la o inadvertenţă de perspectivă a autorului[39]. Aceeaşi situaţie narativă este reperabilă în relatarea conversaţiei dintre soţia morarului şi vrăjitoare[40], când prezenţa lui Lucius este discutabilă, ca şi rolul lui heterodiegetic. Episodul pare o inserţie de tip *flashback*, eul narativ prevalând asupra eului-subiect al experienţei *illo et tunc.* Alternarea tehnicii eului auctorial cu cea a eului narativ este o basculare în jurul problemei autenticităţii. Prin vocea naratorului, autorul anticipează evenimentele, dar nu în manieră explicită, nici exhaustivă. *Ekphrasis*-ul din *Metam*. II, 4 – descrierea grupului statuar Acteon şi Diana – are rolul de a prezenta o „istorie în istorie"[41], deşi cuvintele Byrhenei, *tua sunt cuncta quae vides*[42], înseamnă „tot ceea ce vezi îţi

[35] *Metam*. IV, 29.
[36] *Ibidem*, VI, 23.
[37] Cfr. Sandy 1973, p. 232–235.
[38] *Metam*. VI, 25.
[39] Vezi şi nedumerirea lui Rudolf Helm, în Helm (ed.), p. 25.
[40] *Metam*. IX, 9.
[41] Norwood 1956, p. 9.
[42] *Metam*. II, 28.

aparține" cu sensul de „ceea ce vezi este însuşi destinul tău" – acestea nu au o referință implicită, deşi coincidența nu este inocentă. Mesajul este decriptabil la nivel simbolic ca premonitoriu, povestirea-cadru sporind tensiunea discursului prin devansarea finalului sau relaxarea ritmului narativ. Deşi nu este o digresiune în economia romanului, legătura organică a basmului cu cartea a XI-a fiind demonstrată, „Amor şi Psyche" conține numeroase elemente religioase care nu permit o lectură exclusiv literară. La acest nivel, prezența auctorială devine manifestă. Un exemplu potrivit este fragmentul în care Lucius permite vocii naratorului să se facă auzită pentru prima dată, în contextul povestirii lui Aristomenes[43], cu rolul de a anticipa evenimentele viitoare.

Ca descriere literară a unei forme vizuale[44], *ekphrasis*-ul sincopează discursul narativ. Deşi digresiunile de tip *ekphrasis* nu sunt frecvente în textul lui Apuleius, fiind concentrate în basm şi absente din cartea a XI-a, ca *ancilla narrationis,* descrierea este aici un instrument, nu o formă desprinsă sau emancipată de narațiune, ci o altă fațetă a realității ficționale[45]. Inserarea unei descrieri în cadrul unei narațiuni este condiționată de figura celui care observă, autonomia obiectului descris fiind iluzorie. Semnificația nu este un dat textual, fiind produsă în diferite forme în contexte diferite care reconstruiesc obiectul descris ca text[46]. Ca formulare retorică, *ekphrasis*-ul este o figură de tipul inversiunii de perspectivă[47]. Nefiind exclusiv decorativă, ea este integrată narațiunii la nivel simbolic, autorul orientând lectura prin referințele alegorice şi intenția polemică.

Mesajul ecfrastic se reduce la context[48], fiind paradigmatic pentru generația intelectuală a secolului II, din care făcea parte Apuleius. Deşi matricea creației sale nu este imediat evidentă în privința apartenenței la tradiție, aceasta nu este originală, autorul declinându-şi sporadic identitatea şi valorile fără a şi le impune, permițându-ne să-l surprindem legitimat *de* şi *în* istorie. Tezele care văd în roman o

---

[43] *Ibidem*, I, 3.

[44] Dintre numeroasele definiții, vezi Heffernan 1994, p. 3–4.

[45] Genette 1969, p. 57. În privința diferențelor dintre descriere şi narație: „La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace". (*ibidem*, p. 59–60). Ca reprezentare, cele două tipuri de discurs nu sunt antitetice, relatarea unui eveniment şi descrierea unui obiect fiind operațiuni similare; narațiunea restituie evenimentele în succesiunea lor temporală, în timp ce descrierea redă obiectele aşa cum sunt ele situate în spațiu: „Le langage narrative se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet dont le langage descriptiv serait au contraire irrémediablement privé" (*ibidem*, p. 60).

[46] E. W. Leach, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton University Press, 1988, p. 323–333 nota 32, *apud* Fowler 1991, p. 33, nota 54; vezi şi p. 31, nota 32: „Reading narrative art is relinearization".

[47] Perutelli 1978.

[48] Fowler 1991, p. 34.

splendoare egală şi rece pierd din vedere accentul pus pe vertiginosul clipei, pe confuzia, dacă nu chiar pe angoasa ei subsecventă, în drumul căutării de sensuri.

BIBLIOGRAFIE

Helm (ed.) = Apuleius, *Metamorphosen oder Der goldene Esel*, Rudolf Helm (ed.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.

Heraclid Ponticul = F. Wehrli (ed.), *Herakleidos Pontikos*, fr. 76–89, seria *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar*, Basel, Benno Schwabe Verlag, 1953.

*

Bahtin 1981 = M. M. Bakhtin, *The Dialogic imagination. Four Essays*, M. Holquist (ed.), Austin, University of Texas Press.

Beck 1996 = R. Beck, *Mystery Religions, Aretalogy and the Ancient Novel*, în G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden, E. J. Brill.

Bohm 1973 = R. K. Bohm, *The Isis Episode in Apuleius*, în „The Classical Journal", LXVIII, nr. 3, p. 228–231.

Fowler 1991 = D. P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, în „The Journal of Roman Studies", LXXXI, p. 25–35.

Genette 1969 = G. Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.

Geyer 1977 = G. Angelika, *Roman und Mysterienritual. Zum Problem eines Bezugs zum dionysischen Mysterienritual im Roman des Longos*, în „Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft", III, p. 179–196.

Hägg 1971 = Thomas Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.

Heffernan 1994 = J. Heffernan, *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago, University of Chicago Press.

Kerényi 1962 = K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Merkelbach 1962 = R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München, Beck.

Norwood 1956 = F. Norwood, *The magic pilgrimage of Apuleius*, în „Phoenix", X, nr. 1, p. 1–12.

Perutelli 1978 = A. Perutelli, *L'inversione speculare. Per una retorica dell'ecphrasis*, în „*MD* (*Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*)", I, p. 87–98.

Poccetti, Poli, Santini 1999 = P. Poccetti, D. Poli, C. Santini, *Una storia della lingua latina. Formazione. Usi. Comunicazione*, Roma, Carrocci Editore.

Puccini-Delbey 2006 = Géraldine Puccini-Delbey, *Les Discours dans les Métamorphoses d'Apulée: Vérité ou Mensonge, ou faut-il croire celui qui parle?*, în B. Pouderon, J. Peigney (eds.), *Discours et débats dans l'Ancien Roman. Actes du Colloque de Tours, 21–23 oct. 2004*, Lyon, p. 141–160.

Sandy 1973 = G. Sandy, *Foreshadowing and Suspense in Apuleius'* ***Metamorphoses***, în „The Classical Journal", LXVIII, nr. 3, p. 232–235.

Stanzel 1987 = Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, ediţia a 11-a, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Wehrli 1965 = F. Wehrli, *Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur*, în „Museum Helveticum", XXII, nr. 3, p. 133–154.

Wlosok 1969 = A. Wlosok, *Zur Einheit der* ***Metamorphosen*** *des Apuleius*, în „Philologus", CXIII, p. 68–84.

APULEIUS, ***METAMORFOSES***. *ELEMENTS OF NARRATION*
(*Abstract*)

Whereas ancient novel was considered a secular expression of mystery legends, *Metamorphoses* is an artistic, allegoric not ritual construct, where imagination fed by the experience of the divine is one of its premises. Apuleius' novel is a literary system whose idea originates not in local folklore, but in its author's philosophic beliefs who demonstrates speculative and literary dexterity with reference to eclectic Platonism. *Metamorphoses* are a so called novel as regards the rezistance to the attempts to situate it within the frame of late ancient narrative, whose primary structure is of a comic type. On the contrary, it is to be considered a mimetic elaboration of the picaresque novel abondant in erotico-comical inserts. Though it was said to be an *Entwicklungsroman,* its unity is not dued to a systematic construction, but to the antithetic relation between Lucius' initiations in magic of the IIIrd Book and those depicted in the XIth Book.

Cuvinte-cheie: *Apuleius*, *Metamorfoze*, *narațiuni vechi*, *alegorie*, *roman picaresc*, *fabula milesia*, *cultul misterelor*, *Isis.*

Keywords: *Apuleius*, *Metamorphoses*, *ancient narrative*, *allegory*, *picaresque novel*, *fabula milesia*, *mystery cults*, *Isis.*

Universitatea „Babeş-Bolyai”
Facultatea de Litere
Cluj-Napoca, str. Horea, 31
cristianioan@yahoo.com